§历史学研究§

唐代雅乐简论

邱源媛
(四川大学 历史文化学院, 四川 成都 610064)

[摘 要] 雅乐泛指宫廷祭祀活动和朝会礼仪中所用的音乐, 起源于周代礼乐制度, 政治严肃性、儒家思想正统性是其制作之着眼点。然至唐代, 历朝君王重燕轻雅, 雅乐制作较之他代尤简; 朝廷喜尚享乐, 祭祀大乐援引芜杂, 民间小调、西域民族音乐、佛道曲调掺杂其中, 使雅乐的娱乐性得以凸显, 政治功用弱化, 形成了大唐雅乐独具之特点。

[关键词] 唐代雅乐; 俗乐; 胡乐; 道调; 法曲
[中图分类号] K242 [文献标识码] A [文章编号] 1006-0766(2003)03-0119-05

雅乐以协和天地、殷荐祖考、颂赞功德为历代封建君臣所重。作为国家礼乐制度的重要组成部分, "先王"制作雅乐要求尽善尽美, 绝不允许在其中掺杂丝毫"郑卫之音"、"靡靡之声", 政治严肃性、儒家思想正统性是其制作的全部着眼点。然而流至唐代, 由于其政治经济、思想文化的影响, 历代君王重燕轻雅, 雅乐制作尤简; 朝堂大乐援引芜杂, "容胡俗之声于大雅之中"成为大唐雅乐的显著特点。

一、唐代雅乐的制作

周秦而下, 历代君王对礼乐制作均极为重视, 希望通过以礼乐沟通上天的象征形式, 凸显王朝政权"奉天承运"的合法性, 达到加强帝王个人威信及强化君王集权制度的目的。"功成作乐"不仅仅是帝王歌功颂德的一种形式, 也是其确立王朝政权的一个必不可少的环节[1](第一编·引言)。

然至唐代, 太宗治国"以民为本", 认为"天子者有道则人推而为王, 无道则人弃而不用"[2](卷一政体), "得万姓之欢心", 即是最大的"祥瑞", "天下太平, 家给人足", 即可"比德于尧舜"[2](卷十灾祥)。这种思想实际上是对汉儒所谓的"上天授命"之说的否定。迁及雅乐, 即表现为对其所谓"沟通上天、定国安民"之功效的颇不认同。贞观初年雅乐既定之时, 唐太宗曾言: "礼乐之作, 盖圣人缘物设教, 以为撙节, 治之隆替, 岂此之由?"[3](卷三二雅乐上)虽然承认圣人制雅乐自有其用意, 但对于"国家兴亡, 实由于乐"的说法却不以为然。政治之优劣, 百姓之哀乐, 尽可反映在礼乐之中, 但国家之存亡、治世之兴衰绝不是礼乐可以决定的。因此, 贞观十一年(637 年)太常协律张文收上表请重正乐律, 太宗不许, 说: "朕闻人和则乐和, 隋末丧乱, 虽改音律, 而乐不和, 若百姓安乐, 金石自谐矣。"[4](卷二一礼乐十一)同样是把"百姓安乐"置于首要地位, 对雅乐的制作相当忽视。

据《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》记载, 唐初太常少卿祖孝孙奏请制作大乐以歌功颂德, 完成禅受大典时, 高祖以军国多务为由推迟改制, 令乐府仍沿隋氏旧文。武德九年(626 年)诏祖孝孙修定雅乐, 至贞观二年六月乐成奏御, "以十二月旋相为宫, ……, 制十二和之乐"[5](卷二八音乐一)。贞观十四年, 又以"庙乐未称", 令有司详诸故实, 改作乐章。至此, 用于祭祀上天的郊祀之乐, 和用于告慰先祖的宗庙之乐, 都已修制完备, 高宗以后再未对雅乐进行过大的改动, 只是稍更"十二和曲"曲名而已。至

[收稿日期] 2002-08-26
[作者简介] 邱源媛(1977-), 女, 四川成都人, 四川大学历史文化学院研究生。

唐玄宗开元二十九年（741 年），又重新尊用祖孝孙“十二和”曲名，名为“大唐之乐”。唐朝的雅乐制度在唐初便基本成型，其后世所改者，仅乐章舞曲而已，较之他代反复议论律吕，更制钟磬，实在是算不得什么。正如欧阳修所指出的那样，“唐为国而作乐之制尤简”[4](卷二一礼乐十一)。

相反，由于君王的喜好享乐，唐代对教坊乐，即燕乐的制作则非常重视，重燕轻雅的取向明显，如《新唐书·礼乐志》就记有“太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐”的规定。雅乐竟成了不堪造就之学，难怪白居易要做诗讽刺：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部有退何所任？始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此。”[6](卷三立部伎)雅乐在唐王朝统治阶级手里实在只是一个政治工具，一个装潢门面的东西，而其形式主义的政治功效也在李唐帝国文治武功的赫赫声威之下，显得无足轻重。

雅正之音，素为儒家学者所重。《荀子·王制篇》就说“使夷俗邪音，不敢乱雅”是朝廷乐官的重要职分。唐朝“雅音替坏”局面的形成，是几个世纪以来思想文化冲撞和交融的必然结果。两汉以降，华夷交融，战乱频仍。动荡纷乱的社会环境，使儒家难以再享“独尊”局面。不仅道教流行昌炽，佛教的传播亦越来越广。政治格局的风云变幻，非主流文化和异域宗教文明的渗入，形成了该时期多元文化的融合趋势。流至唐代，此风不减。统治者虽仍礼尊孔圣之教，却也大力扶持佛老二家，使其成三足鼎立之势。在文化上，一改秦汉帝王“自古皆贵中华，贱夷狄”的陋俗[7](卷一九八)，对“奉先古、崇尧舜、斥杂夷”的儒家传统思想并不认同，对外来（“夷”）、民间（“俗”）的文化元素，采取“不问华夷，兼收并蓄”的态度，使得“第七世纪以降之长安，几乎为一国际的都会，各种人民，各种宗教，无不可于长安得之”[8](41页)，充分展现了唐代政治和文化的多元特色。

在音乐文化方面，唐代同样表现出这种兼收并蓄的大气度，不但造就了我国音乐史上蓬勃而生动的燕乐时代，同时也刺激了朝堂雅乐对多元化音乐元素的吸收。民间俗调、胡夷音声、道调法曲的杂入与融合，给枯燥无生命的雅乐注入了活力，使其政治功用得以弱化，娱乐性、艺术性得到凸显，成为雅乐史上的一个亮点。

二、援俗入雅

唐朝，国泰民祥，社会稳定，民间音乐发展迅速，与宫廷燕乐交相辉映。宫廷享乐之风，使得朝堂雅乐大有俗化的趋势，通过燕乐，间接地吸收了大量的民间音乐元素，“援俗入雅”是唐代雅乐援引芜杂的一大表现。

《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》是唐朝宗庙祭祀的三大乐舞。《七德舞》原名《秦王破阵乐》，太宗为秦王时，征伐四方，民间即有此歌谣，并常于军中演奏。贞观年间，太宗命魏征、虞世南、褚亮、李百药制歌辞，更名《七德》之舞。《九功舞》原名《功成庆善乐》，因太宗生于庆善宫而作。太宗时，冬至享宴，国有大庆，二者均是必奏之曲。《通典》卷一四七《乐七》记高宗麟德二年（665 年）十月下诏书曰：“郊庙、享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆著履执拂，依旧服袴褶，童子冠。其武舞宜用《神功破阵》之乐（即《秦王破阵乐》），皆被甲持戟，其执纛之人，亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等。”二舞成为郊庙祭祀之舞。观此二舞，皆源于民间曲调，初用于宴享之乐，后入为雅乐。《通典》同卷又云：“仪凤二年（677 年），太常少卿韦万石曾奏曰：‘奉麟德二年十月敕文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服，俱以《庆善乐》不可降神，《破阵乐》未入雅乐，虽改用器服，其舞曲依旧，迄今不改。’”二乐虽用于雅乐，饰器、服装也已加修饰，而其本身的乐声舞姿却无法变更，仍杂以燕俗之音。至于《上元舞》乃高宗亲制，专供圜丘方泽、太庙祠享所用，但也如《九功》、《七德》一般，杂有俗音。

此三大乐舞虽是祭祀之乐，却从未停止过作为燕乐的演奏。玄宗分乐为坐、立二部，坐部伎凡六部，《破阵乐》即在其中。而且，坐部伎之《讌乐》部还另含有《庆善舞》及《破阵乐舞》。《通典·乐六》上说“《庆善乐》，四人，紫绫，大袖，丝布裤”，“《破阵乐舞》，四人，绯绫袍，锦衿袍，绯绫裤”。由舞者的服饰即可看出，此必是情绪欢庆飞扬，赞美颂上之舞，是典型的宫廷宴享舞曲。又《旧唐书·音乐志》记立部伎凡八部，《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》均在其中。

《破阵乐》“百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨，享宴奏之”，《庆善乐》“舞者六十四人，衣紫大袖裙襦，漆髻皮履，舞蹈安徐，以象文德洽而天下安乐也”，《上元乐》“舞者百八十人，画云衣，备五色，以象元气”。三者均是气势宏大，制作精美的大型歌舞乐曲，常奏于宴会之上，杂以胡夷之伎，供以享乐。由此观之，《破阵》、《庆善》、《上元》三大乐舞，在雅俗相杂中，不仅改变了雅乐舞人人数八佾之定法，而且在舞人的服饰、器物等方面也由雅乐的庄严肃穆之气变得华美奢靡，极近享乐之风。开元八年九月，瀛州司法参军赵慎言在其所奏《论郊庙用乐表》中指出：“郊庙三舞人，不依古制，未协人神。……今之舞人，并容貌蕞陋，屠沽之流，用以接神，欲求降福，固亦难矣。……诚愿革兹近误，考复古道”[3](卷三二雅乐上)，以指斥舞人之不纯，旁敲侧击地斥责三大乐舞援引芜杂。然而直至唐末，三舞并未被更代替换，对其乐曲中的娱乐风格也并没有加以修改。

再有坐部伎《龙池乐》一曲，乃玄宗亲制，“舞者七十二，冠饰以芙蓉”，“备用雅乐，笙磬，舞人蹑履”[9](卷一四六乐六)。又《唐会要·雅乐下》云：“祭《龙池乐》章十，开元二年内出，编入杂乐。十六年，筑坛于兴庆宫以仲春之月祭之。”《玉海·音乐》在此条下加注：“又云《龙池乐》章十，开元元年内入雅乐，姚元崇等撰。”由此推断，玄宗亲制《龙池乐》本为雅乐，后入燕乐，成为坐部伎曲目，而与此同时依旧作为雅乐参与祭祀大典，是为燕雅共用。其十章歌词由姚元崇、沈佺期、姜皎等分别撰作，录于《旧唐书》卷三十《音乐三》雅乐歌词内。

欧阳修评价唐之雅乐：“盖唐自太宗、高宗作三大舞，杂用于燕乐，其他诸曲出于一时之作，虽非纯雅，尚不至于淫放。”[4](卷二二礼乐十二)虽然宋代正统的史学家没有完全否定唐代雅乐，但也只能勉强用“尚不至于淫放”来形容，足可见其雅俗相杂之实了。

三、援胡入雅

唐朝是我国历史上民族大融合的重要时期，其国富民强，君倡臣和，四夷降服，八方来朝，促进了中原与各外域民族的文化交流。加上唐历代皇帝偏喜胡风，使得各民族音乐与汉乐相互吸收交融，宫廷朝堂之上所奏“国乐”，主要成分竟是当时称为“胡乐”的中土西方各少数民族音乐。“援胡入雅”，是唐代雅乐多元化的另一个体现。以“十部乐”为例，其中《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《高昌》八乐均为外来音乐。《燕乐》制作据《旧唐书·音乐一》称，始于太宗贞观十四年，“张文收采古《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清歌》，名曰《燕乐》，奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也”。其乐声较为清雅，一般用于比较庄重的场合，而所用乐器及其风格却略同西凉乐，明人葛见尧在其所著《泰律·俗乐论》中亦评价曰：“后（唐）之燕乐杂西凉与清商者也。”被称为“华夏正声”的《清商乐》，其实也是汉魏时代民间的抒情歌曲，被统治者奉为雅乐而保存下来，魏晋永嘉之乱，流于外域，“夷羯窃据，其音分散”，自周隋以来，其乐“多用西凉乐鼓，舞曲兼用龟兹乐”[9](卷一四六乐六)。由此可见，十部乐中八部源于胡夷，余下二部也多为西北少数民族音乐搀杂渗透。

另外，雅乐乐器中也融入了西域各民族乐器。根据《通典》、新旧《唐书》，以及各种典籍所载，笳、篪、筚篥、笛等均为祭祀、朝会所必用之乐器，然其出却源于胡羌。《通典·乐四》记：“笳，杜执有《笳赋》云：‘李伯阳入西戎所造’。”“篪，《宋书》云：‘有胡笛小篪出于胡吹’。”宋人高承《事物纪原》卷二“筚篥”条云：“《乐府杂录》曰：‘本龟兹国乐。’唐编卤簿名为笳管，用之雅乐，以为雅管。”《旧唐书·音乐二》称“笛”乃“汉武帝工丘仲所造也，其元出于羌中。”正统严肃的祭祀、朝会尚且如此，那么在带有享乐性质，欢腾盛大的凯乐、瑞曲中，胡夷乐器的使用就更加普遍了。如《旧唐书·音乐一》记：“凡命将征伐，有大功献俘首者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。其凯乐用铙吹二部，笛、筚篥、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人”。又如《新唐书·礼乐十一》记载，高宗即位，张文收献瑞曲，所用乐器“有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、大小箜篌、大小琵琶、大小五弦、吹叶、大小笙、大小筚篥、箫、铜钹、长笛、尺八、短笛，皆一；毛员鼓、连鞉鼓、桴鼓、贝，皆二”，这些乐器，或出于胡乐，或受其影响。以羌胡乐器杂入雅乐演

奏，这也是雅胡相杂的重要体现。

开元二十四年，玄宗“升胡部于堂上”，其三大乐舞均融有胡声，《破阵乐》、《上元乐》“皆用大鼓，杂以《龟兹》乐，其声震历。……《庆善乐》专用《西凉》乐，声颇闲雅。每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞曲皆用之”[4](卷二二礼乐十二)。陈寅恪先生在《旧唐书·音乐二》同条下批注：“可知唐世庙堂雅乐，亦杂胡声也。”[10](39页)又玄宗每讌设酺会，即召“太常卿引雅乐，……，太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。……又令宫女数百人自帷击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》，虽太常积习，皆不如其妙也”[5](卷二八音乐一)。唐段安节《乐府杂录》之“龟兹部”条云：“《破阵乐》曲亦属此部，秦王所制，舞人皆衣画甲，执旗旆。外藩镇春冬犒军，亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。”有唐一代风行羯鼓，因此乐器出于外夷，故以戎羯之鼓而名之。玄宗洞晓音律，尤酷爱羯鼓，尊其为“八音之领袖”。唐人南卓所撰《羯鼓录》存羯鼓曲目甚多，明人胡震亨《唐音癸签》卷十四《乐通三》称《羯鼓录》“内九十二曲帝（玄宗）所亲制，余亦并开元、天宝时曲”，《破阵乐》便在其中，乃玄宗得意之作。可见此时，已不再仅是以胡夷俗乐杂用于雅声之中，而是升级为将原本只供郊庙祭祀的乐舞民间化、胡夷化，使其成为宴享之乐。这二者大为不同，前一种做法，仍把雅乐限制在祭祀用乐的范围，而后一种做法，却将其化为燕乐以供行乐，使雅乐不复为雅乐。

《旧唐书·音乐志》曾借用周之制赞美唐乐，“作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也”[5](卷二九音乐二)。以此褒赞唐朝气象广博，海纳百川的大国气势，而这也正反映了大唐礼乐有违“崇先王之乐，斥胡夷之音”儒家正统思想的事实。

四、援佛道入雅

唐代又是一个宗教大融合的时代，儒、释、道三家在此间不断地相互斗争、交汇、融合。初唐几代帝王自称李氏老子之后，以道教传承作为其君权神授的理论，并利用道教实现对佛教的压制。武则天即位后，以打击道教来打击李氏政权，佛教得以昌盛。不久，玄宗登基又靠重振道教的措施来神化李唐王朝，消除武氏崇佛政治的影响，从而达到巩固政权，安定社会的目的。

这种政治氛围对唐代音乐的发展也有所影响。比如为了树立道教的地位，政府对道教音乐的创制进行了积极的扶持，君王常自制或命乐工制“道调”赐太常演练。《新唐书·礼乐十一》：“高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。”《混元圣纪》卷八：“（开元二十九年辛巳）二月辛卯，帝（唐玄宗）制《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》，以荐献于太清宫。”又玄宗素喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。天宝二年（743 年）三月，以两京玄庙为太清宫，太常韦绦制《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐曲》[4](卷二二礼乐十二)。甚至在天宝十年，玄宗皇帝还“于内道场亲教诸道士《步虚》声韵”，并将经过修订的《步虚》韵腔“编诸史册宣示中外”[11](卷五四尚黄老第二)。

在道调发展的同时，佛教“法曲”也在积极扩大自己的影响。“法曲”源于东晋及梁代，因用于佛教法会而得名。《新唐书·礼乐十二》记载：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园。”这位喜好音乐，尤好法曲的皇帝专设梨园，以供法曲演练。这里所指的法曲，并不是原始意义上专供佛堂寺庙演奏的法乐，而是经过艺术提炼加工后，隋、唐燕乐大曲中的一个品种。其曲式结构类同于一般大曲，曲风中吸收了道曲成分，风格淡雅，接近汉族《清商乐》系统。由于法曲脱胎于佛教音乐，因此，其中含有佛教音乐元素是显而易见的。

开元年间，玄宗先升胡部于堂上，后又下诏：“道调、法曲与胡部新声合作”[4](卷二二礼乐十二)。由此，道调、法曲同登大雅之堂，成为宫廷音乐的重要组成部分，常在宫廷宴会上演奏，以供君主享乐。仅陈旸《乐书》就记载了《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》等 29 首法曲，其他诸如《唐会要》、唐南卓《羯鼓录》、宋郭茂倩《乐府诗集》等也多有记载。值得一提的是《破阵乐》也作为法曲曲目收录在《乐府诗集》中，《破阵乐》初由俗入雅，后又由雅入俗，并杂以胡伎，再后入为法曲，可谓是唐乐雅胡俗混杂融合的典型代表。

道调名曲《霓裳羽衣曲》本源于西域《婆罗门曲》，经玄宗修改融入道调仙风，兼具佛道音乐特色，为之配上朝堂燕舞后，经常于内宴演奏。白居易形容其“虹裳霞帔步摇冠，钿瓔累累佩珊珊。娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫筝笛递相搀，击摩弹吹声里仪俪迤”[12](卷四四四霓裳羽衣歌)。如此的轻盈曼妙、优美典雅，确为大唐燕乐增色不少。其他如《紫微八卦舞》、《景云》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》等曲目也都是有名的燕乐大曲。

道调、法曲除了具备宫廷燕乐的宴享功能，还有类似于古代雅乐的祭祀功能。懿宗咸通十四年（873 年）四月八日，迎佛骨入京，设内道场二日，“京城诸寺士女云合，威仪盛饰”[11](卷五一崇释氏第一)，所奏法曲是佛教用于诵咏经文的“梵呗”，其性质与郊庙祭祀雅乐相类。又“天宝元年四月，命有司定玄元皇帝告享所奏乐，降神用《混成》之乐，送神用《太一》之乐”[5](卷二八音乐一)，亦模仿天子郊庙祭祀定礼制乐。可见，法曲、道调受到宫廷音乐的影响，具有同宫廷雅乐、燕乐相类的音乐形式。

而且，唐人对雅乐与道调、法曲的界定并不十分严格。唐人曾做《霓裳羽衣曲赋》曰：“今我皇绝唐尧之业，继圣祖之德，制礼作乐，而和兆人。端拱垂衣，而朝万国。于是陈广乐，宴群臣，郑卫之声是远，神仙之曲是亲。雅音奏而合律，妙乐作而入神。”[13](卷九六一霓裳羽衣曲赋)显见，此处之“制礼作乐”一定也包括《霓裳羽衣曲》之制作。将“神仙之曲”视作“雅音”、“妙乐”之属，与“郑卫之声”相对比较而论，这说明当时的道调、法曲是具有一定雅乐性质的。那么在政治斗争剧烈，政教相互利用的时局下，加上各种音乐元素相互融合的事实，以及君主个人的偏好，朝堂祭祀雅乐融入佛道音乐元素便也是必然之事。因此，“援佛道入雅”是唐代雅乐混杂的第三个表现。

[参 考 文 献]

[1] 葛兆光. 中国思想史：第二卷 [M]. 上海：复旦大学出版社，2000.
[2] 贞观政要 [M]. 台湾：四库全书文渊阁本.
[3] 唐会要 [M]. 台湾：四库全书文渊阁本.
[4] 新唐书 [M]. 北京：中华书局标点本，1974.
[5] 旧唐书 [M]. 北京：中华书局标点本，1974.
[6] 白居易. 白氏长庆集 [M]. 台湾：四库全书文渊阁本.
[7] 资治通鉴 [M]. 台湾：四库全书文渊阁本.
[8] 向达. 唐代长安与西域文明 [M]. 北京：三联书店出版社，1987.
[9] 通典 [M]. 台湾：四库全书文渊阁本.
[10] 陈寅恪. 陈寅恪读书札记 [M]. 上海：上海古籍出版社，1989.
[11] 册府元龟 [M]. 台湾：四库全书文渊阁本.
[12] 全唐诗 [M]. 北京：中华书局，1960.
[13] 全唐文 [M]. 北京：中华书局，1983.

Court Music of the Tang Dynasty

QIU Yuan-yuan
(School of History and Culture, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

Abstract: Originating from the system of ceremony and propriety of the Zhou Dynasty, court music is the special music used in palace ceremonies and religious rites such as offering sacrifices to gods and ancestors. Court music especially emphasizes solemnity in politics and orthodoxy of the Confucian ideal. During the Tang Dynasty, however, there are some particular characteristics in it. Owing to indifference of monarchs, Tang's court music is simpler than that at other periods. And because of the hedonism existing in the whole court, court music includes many tunes deriving from the folk, the Xiyu region, Buddhism and Taoism. These characteristics highlight the recreational role of court music and reduce its political role.

Key words: music in the Tang Dynasty; folk music; music in the Xiyu region; Buddhist music; Taoist music

（责任编辑：黎　原）